

ELISABETTA SIBILIO

Il “pittore della vita postmoderna”

Personaggi pittori nel romanzo francese contemporaneo

[...] un homme singulier, d'une originalité si puissante et si décidée,
qu'elle se suffit à elle-même et ne recherche même pas l'approbation.

Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, 1863

È sorprendente, rileggendo le celebri pagine del saggio baudelairiano del 1863, *Le peintre de la vie moderne* — dedicato a un pittore, Constantin Guys, che proprio a quel saggio deve in grande misura la sua fama postuma — trovare già enunciati, con grande chiarezza, molti dei tratti distintivi della figura dell'artista così come viene generalmente percepita, e rappresentata, ai giorni nostri.

In particolare vorrei in queste pagine mettere a fuoco, più che i problemi legati all'estetica baudelairiana della modernità e ai suoi esiti contemporanei, la questione della posizione dell'artista rispetto alla società e considerare ancor più da vicino lo statuto della sua rappresentazione nel romanzo francese degli ultimi vent'anni. Il corpus costituito dai romanzi (pubblicati tra il 1991 e il 2011) che presentano personaggi di artisti contemporanei è estremamente vasto, tanto da indurmi a tenerlo sullo sfondo e a proporre l'analisi di una campionatura ristretta a cinque opere: *Les sept noms du peintre*, di Philippe Le Guillou, pubblicato nel 1997 e insignito del Prix Médicis; *Bord cadre*, di Jean Teulé, edito da Juillard nel 1999; *Lorsque j'étais une oeuvre d'art*, di Eric-Emmanuel Schmitt, edito da Albin Michel nel 2002 dove il narratore intradiegetico diventa un'opera d'arte, immagine speculare e in negativo dell'artista che la crea; *La carte et le territoire*, premio Goncourt 2010, ultimo e violentemente discusso romanzo di Michel Houellebecq; *Repentirs*, opera seconda di Hélène Ling, uscito per i tipi di Gallimard nel 2011.

Come cercherò di mostrare nel corso dell'analisi, in tutti questi testi l'artista assurge a emblema della condizione umana nella contemporaneità, con tratti che riconducono alla riflessione degli ultimi anni in ambito sociologico e filosofico¹. La condizione quindi di fragilità, insicurezza,

¹ Mi riferisco alle sistematizzazioni di sociologi e filosofi come Gilles Lipovestky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris Seuil, 1992, Zygmunt Baumann, *Liquid Life*, Cambridge, Polity Press, 2005.

debolezza di chi si aggira nel vuoto, in una “società liquida”, in un territorio occupato da “non luoghi”.

Ma la rappresentazione letteraria dell’artista contemporaneo, in maniera solo apparentemente contraddittoria, contempla anche una vera e propria mitologia dell’artista; mitologia che, affondando le proprie radici nell’idealismo romantico e passando per la moderna condizione di “maudit”, si afferma nel ventesimo secolo, soprattutto ad opera delle avanguardie, stabilendo una sorta di implicita equivalenza tra arte e trasgressione, spostando poi il fuoco dell’obiettivo dall’opera all’artista facendone quindi, quasi per antonomasia, un genio ribelle, disincantato, che non di rado si pone al di fuori — o al di sopra se si preferisce — perfino delle regole morali che presiedono alla convivenza civile.

Il rapporto tra questi individui “eccezionali” e la società, il mondo che li circonda, non si configura più nei termini di una “situazione” — concetto elaborato da Sartre a proposito dell’intellettuale nel Novecento — ma di quella che, prendendo a prestito un termine dal campo della fisiologia, si definisce ormai comunemente “postura”². Se la situazione è un modo di essere, di esistere in un contesto, la postura, e la differenza non è di poco conto, è un modo di porsi. Il termine per la verità non è esente da un’aura di sospetto e, come fa notare Pierre Assouline: «[...] on aura beau dire, écrire et tortiller en tous sens, le terme de “posture” rend un son péjoratif. L’écho renvoie parfois “imposture”. La posture est par nature inavouable.»³.

E la postura che sembra conciliare queste due istanze, da una parte l’individuo debole, insicuro e privo di certezze e dall’altra il genio sregolato, misantropo e privo di interesse per il mondo, sembra essere quella, proposta in un saggio di recentissima pubblicazione, dell’*artista opportunist*⁴. Maxence Alcalde parte dalla considerazione che, dopo la modernità che attribuiva un alto valore estetico alla “trasgressione”, nel mondo dell’arte contemporanea questo concetto ha perso quasi completamente la sua pertinenza: la trasgressione elevata a valore viene accolta istituzionalmente ed esibita tanto da perdere completamente la sua forza oppure, al

² Si veda in proposito il divertente post di Pierre Assouline nel suo blog *La république des livres* di cui riporto di seguito un breve stralcio : «Récent en sociologie de la littérature, le concept s’est dépris de “l’attitude” pour évoluer avec Alain Viala vers “une façon d’occuper une position” et désormais avec Jérôme Meizoz et d’autres vers une mise en scène de l’auteur par lui-même et par d’autres, gouvernée par une dramaturgie lui permettant de se positionner. [...] L’histoire littéraire regorge de modèles posturaux ; il n’y a qu’à se pencher pour puiser dans les ressources.», post del 21 agosto 2011, <http://passouline.blog.lemonde.fr/>.

³ *Ibidem*.

⁴ M. Alcalde, *L’artiste opportuniste. Entre posture et transgression*, Paris, L’Harmattan, 2011.

contrario, per mantenere la sua potenza, deve porsi ai margini del mondo dell'arte, rinunciando in alcuni casi completamente ad istituire un rapporto e un dialogo con il pubblico.

Proprio come nelle società occidentali moderne è la finanza a dominare la vita economica e politica, con le inevitabili ricadute su quella sociale (e questi ultimi mesi, per i mercati europei, ne sono stata la drammatica dimostrazione), così nel mondo dell'arte è il mercato – o meglio, forse, sono i mercanti – a determinare in maniera assoluta la vita degli artisti: stabiliscono i prezzi, in base ai quali si determinano poi i valori anche sul piano estetico⁵, sono in grado di “creare” un artista con una buona recensione o di “distruggerlo” con una stroncatura.

L'artista opportunisto sarebbe quindi colui «dont la posture (le discours, l'œuvre), en perpétuelle négociation avec les forces qui l'entourent, se fera ondoyante à l'image de l'intelligence du poulpe des mythes grecs.»⁶. E, proprio come il polpo, l'artista contemporaneo tende a mimetizzarsi con l'ambiente che lo circonda, a rispondere alle attese del pubblico e del mercato.

Nel lungo “prologo” che precede il racconto in *flash-back* delle sue «vies imaginaires», l'ormai anziano pittore Erich Sebastian Berg si inserisce perfettamente nel discorso contemporaneo sull'arte. Il testo è redatto in forma di diario e inizia sotto l'intestazione «*Rome, 22 février 20...*». Erich, nato nel 1940 a Monaco di Baviera, si è stabilito a Roma nel 1999 e lì ha abbandonato la pittura – alla quale aveva letteralmente “consacrato” la sua vita fin da quando, nel '51, era stato scoperto il genio che era dentro di lui – in favore della lettura di un unico libro, l'*Eneide* di Virgilio. È l'ordinazione, da parte di un misterioso committente, di un *Giudizio universale* (e il titolo di questo quadro che non vedrà mai la luce è piuttosto emblematico), a dare il via al racconto autobiografico:

Je sais que d'autres biographes fantasment sur ma disparition [...]. La vérité est la suivante : j'ai peint mille tableaux, j'ai eu sept noms, je fais le bonze au-dessus des catacombes... Je le devine, je vous irrite. Vous haïssez la logorrhée des vieillards. Il y a une mythologie de l'artiste qui en fait un ange météoritique ou un prodige. L'art, c'est la grâce, l'incandescence du génie, surtout pas un soliloque de vieille carne. N'importe quelle biographie d'Erich

⁵ Anche se esula dal nostro campo d'indagine, giacché si tratta di un testo teatrale, non si può non citare a questo proposito il pluripremiato *Art*, di Yasmina Réza (1994). La pièce si sviluppa intorno a un quadro, acquistato a carissimo prezzo da uno dei tre protagonisti, completamente bianco: è proprio l'apparente neutralità dell'oggetto a scatenare, oltre appunto a una discussione sulla questione prezzo/valore, inattese dinamiche nei rapporti tra i tre protagonisti.

⁶ M. Alcade, *L'artiste opportuniste.*, p. 14.

Sebastian Berg – puisque tel fut mon nom, [...] – vous attirerait bien plus que ce babil testamentaire⁷.

Guardando retrospettivamente alla propria vita l'artista esprime il suo disagio per l'aver dovuto vivere come un essere eccezionale, un prodigio, un genio, e per aver dovuto assumere, nel mondo dell'arte, diverse "posture":

Il me semblait que j'avais eu autant d'identités que de signatures, autant de noms qui répondaient, chacun, à une *posture* différente. J'avais été Berg, Huel Goat, Autessier, mais aussi Orber, Egal, Essenbach. Au Japon, alors que je traçais un signe dans le sable, un moine m'avait appelé le *porteur d'éclair*. Mais j'étais vraiment moi-même lorsque j'allais une nuit de grand vent, un flambeau à la main, repêcher des corps défigurés que rejetaient les vagues⁸.

Tutta questa autobiografia, che l'autore definisce « le cheminement biographique et esthétique d'un peintre imaginaire »⁹ si gioca su questa duplicità: da una parte le diverse posture che il pittore è costretto ad assumere per vivere come artista e dall'altra il vero soggetto, l'individuo insicuro, smarrito e provato dalla vita.

Anche Maurice Sainte-Rose, il pittore protagonista di *Bord cadre* di Jean Teulé, è diviso tra il vero se stesso e la sua immagine, la sua postura, che costruisce con cura ogni mattina:

Un grand miroir, au cadre sculpté de feuilles d'acanthé dorées comme un cadre de tableau de musée, dominait le lavabo.

Face au miroir, Maurice – homme d'autrefois – tourna son corps de trois quarts, voûta son dos, exagéra sa scoliose, sa lordose, mit son buste à la torture dans une pose lugubre. [...]

Sous le miroir, entre les brosses à dents, à cheveux, les tubes de dentifrice et les rasoirs, une plaque en cuivre, vissée dans le bas du cadre, indiquait : Autoportrait de l'artiste. [...]

Il sortit de son palais pour aller vers son atelier, jeta un coup d'œil circulaire à l'ensemble de son œuvre.

C'était un peintre qui cherchait ses modèles dans son cahiers d'adresses, ne les choisissait jamais au hasard, savait ce qu'il faisait¹⁰.

⁷ Ph. Le Guillou, *Les sept noms du peintre. Vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg*, Paris, Gallimard, 1997, p. 24

⁸ Le Guillou, *Les sept noms du peintre*, p. 29. Corsivi dell'autore.

⁹ Le Guillou, *Les sept noms du peintre*, p. 13.

¹⁰ J. Teulé, *Bord cadre*, Paris, Julliard, 1999, edizione consultata Paris, Pocket, 2009, pp. 33-4.

Ma Sainte-Rose incarna un altro aspetto del mito dell'artista : è un demiurgo. Così come ogni mattina crea il proprio autoritratto, può fare e disfare la realtà, o meglio le persone e i rapporti tra di esse a suo piacimento. Decide di creare una coppia (« Et donc, si maintenant j'essayais de m'attacher à un couple pour voir...»¹¹) mettendo insieme due dei suoi modelli : Marc, uno scrittore in crisi d'ispirazione e Léone, assicuratrice di opere d'arte. Il romanzo racconta di un gioco di ruolo crudele, diretto dal pittore che però finisce eroicamente nel rogo del suo atelier. Uno dei temi principali di questa storia è il confronto tra la pittura, concepita come strumento di invenzione, di creazione della realtà e la letteratura, il romanzo che invece imita la vita al punto da diventarne un perfetto equivalente.

–J'ai lu votre livre toute la nuit. Est-ce une histoire vrai ou inventée ? demanda Léone.

–Il n'y a pas de différence entre la vie et les romans, répondit l'écrivain¹².

Altro artista capace di modificare la realtà fino a trasformarla in opera d'arte è Zeus-Peter Lama (notare il nome, del quale Lama va fiero al punto di dire spesso «Appelez-moi Zeus, tout simplement»¹³), personaggio del romanzo di Eric-Emmanuel Schmitt *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. La posta in gioco è anche, e forse soprattutto, di natura estetica. Il protagonista, il narratore in prima persona, è nel bel mezzo di un ennesimo tentativo di suicidio quando Zeus interviene a salvargli la vita. Il narratore è il fratello minore di una coppia di gemelli che hanno fatto della loro bellezza una fortuna.

[...] les frères Firelli étaient tout simplement les deux plus beaux garçons du monde.

Je ne souhaite à personne de cohabiter, dès l'enfance, avec la beauté. Entrevue rarement, la beauté illumine le monde. Côté au quotidien, elle blesse, brûle et crée des plaies qui ne cicatrisent jamais¹⁴.

Ciò che lo spinge al suicidio, continuamente differito dal fallimento di diversi tentativi, è la consapevolezza della propria irrimediabile mediocrità. Ma il *deus ex machina* che interviene a ridargli la vita è lo stesso che gliela toglie prima di fronte al mondo (per il quale si finge che il suicidio sia andato a buon fine) e poi per lui stesso, sfruttando il suo corpo per la creazione di un'opera d'arte. Ma Zeus, l'artista folle, esce sconfitto dalla sua tremenda lotta contro la natura

¹¹ Teulé, *Bord cadre*, p. 36.

¹² Teulé, *Bord cadre*, p. 17.

¹³ E.-E. Schmitt, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris, Albin Michel, 2002. Edizione consultata Paris, Le livre de poche, 2004, p. 24.

¹⁴ Schmitt, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, p. 19.

perché l'anima di Tazio Firelli non si lascia distruggere, continua ad abitare il suo corpo martoriato anche quando viene esposto nelle sale di un museo.

Zeus-Peter Lama, évidemment, n'a pas toléré de mourir. Son duel avec sa seule rivale, la Nature, s'est poursuivi jusqu'au bout. Lorsqu'il a senti que l'âge l'affaiblissait, il s'est allongé dans le congélateur où était couchée Donatella, sa dernière femme, en demandant que la science réveillât son génie lorsqu'elle en serait capable. Rien ne fut jamais naturel chez lui, pas plus la mort qu'autre chose. [...]

Lorsque cet histrion de Zeus-Peter Lama ne fut plus là pour mobiliser l'attention des médias, on réévalua sa production et l'on s'aperçut vite qu'elle se résumait à plus de bruit que de talent¹⁵.

È interessante qui, mi pare, sottolineare come il delirio d'onnipotenza dell'artista-Dio sia amplificato dai mezzi di comunicazione, ai quali viene attribuita la capacità di irretire il pubblico. Quando l'influenza mediatica si affievolisce emerge il vero giudizio estetico – che in virtù del soggetto impersonale “on” viene restituito all'opinione pubblica, al buon senso comune – che decreta la mancanza di talento di Lama.

Due dei protagonisti della scena artistica mondiale, Jeff Koons e Damien Hirst, sono ritratti nel quadro che Jed, artista immaginario, sta dipingendo nell'*incipit* di *La carte et le territoire*, l'ultimo romanzo di Michel Houellebecq.

Cela faisait déjà trois semaines que Jed retouchait l'expression de Koons se levant de son siège, les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme comme s'il tentait de convaincre Hirst; c'était aussi difficile que de peindre un pornographe mormon¹⁶.

Ma la storia comincia con un gesto tipico della mitologia moderna dell'artista: Jed distrugge il quadro – significativamente intitolato *Damien Hirst et Jeff Koons se partagent le marché de l'art* – ponendo fine a una fase discendente della propria carriera:

Au classement *ArtPrice* des plus grosses fortunes artistiques, Koons était le numéro 2 mondial: depuis quelques années Hirst, de dix ans son cadet, lui avait ravi la place de numéro 1. Jed, quant à lui, avait atteint une dizaine d'années auparavant la cinq cent-quatre-vingt-troisième place –

¹⁵ Schmitt, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, pp. 250-51.

¹⁶ M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 10.

mais dix-septième Français. Il avait ensuite, comme disent les commentateurs du Tour de France, « été relégué dans les profondeurs du classement » avant d'en disparaître tout à fait¹⁷.

Il romanzo racconta la rinascita di Jed come artista e il suo rilancio planetario che si sviluppa, mi pare, su due linee principali. La più evidente è senz'altro quella che scaturisce dall'incontro con lo scrittore Michel Houellebecq (personaggio del suo stesso romanzo); incontro che diventa la metafora del confronto tra le due arti (pittura e letteratura) sulla questione della loro concezione del mondo e delle modalità con cui lo rappresentano. D'altra parte Jed scopre anche il valore estetico e morale del gesto artistico, in contrapposizione con l'etica degenerata del mercato.

Non è un caso se a due riprese, prima con il padre e poi con il personaggio-Houellebecq, Jed Martin entra in contatto con il pensiero di William Morris¹⁸. L'artista inglese descrive il rapporto tra arte e mercato (che lui chiama, perfettamente inserito nella retorica marxista dell'epoca, "plutocrazia") che caratterizza la modernità con termini che, *mutatis mutandis*, sono perfettamente validi tanto nel nostro mondo postmoderno quanto in quello post-postmoderno rappresentato in *La carte et le territoire* (la Francia tra il 2040 e il 2050):

Voilà en bref notre position d'artistes: nous sommes les derniers représentants de l'artisanat auquel la production marchande a porté un coup fatal¹⁹.

Introducendo la distinzione tra l'arte (astratta o « intellettuale ») e l'artigianato (la produzione non seriale di oggetti della vita quotidiana) il capitalismo avrebbe introdotto, anche nell'arte, l'idea di profitto. Per Morris tutti hanno diritto all'arte e alla bellezza, tanto a produrla quanto a goderne: essa quindi deve trovarsi ovunque, anche nei più banali oggetti di uso comune che non hanno valore di mercato. Tornando a Jed Martin:

Jed acheta une carte routière « Michelin Départements » de la Creuse, Haute-Vienne. C'est là, en dépliant sa carte, à deux pas des sandwiches pain de mie sous cellophane, qu'il connut sa seconde grande révélation esthétique. Cette carte était sublime ; bouleversé, il se mit à trembler devant le présentoir. Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin 1/150.000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec

¹⁷ Houellebecq, *La carte et le territoire*, p. 30.

¹⁸ Artista inglese di fine '800 del quale, a seguito del romanzo di Houellebecq, Payot ha recentemente tradotto tre brevi saggi: W. Morris, *L'art et l'artisanat*, préface et traduction de Thierry Gillyboeuf, Paris, Payot, 2011.

¹⁹ Ivi, p.46.

l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel de dizaines de vies humaines [...]²⁰.

Ecco la bellezza a disposizione di tutti, sugli scaffali di un autogrill. Ma è il tocco dell'artista, il suo punto di vista, la scelta che opera fotografando le carte stradali, a trasformarle in opere d'arte. Questa operazione, sembra intendere Houellebecq, non aggiunge quindi valore estetico all'oggetto, già di suo ineffabilmente bello, gli conferisce un valore monetario tale da far risalire Jed nella classifica di *ArtPrice*.

Come per Baudelaire la modernità di Guys consisteva nell'adottare il punto di vista "orizzontale" del *flâneur*, del bambino per il quale tutto è nuovo, dell'uomo immerso nella folla, così la postmodernità di Jed sembra consistere nell'adozione di un punto di vista "verticale" straniante, che rende unico un oggetto prodotto in migliaia di copie.

Il narratore di *Repentirs*²¹, storico di professione, incontra dopo una quarantina d'anni un famosissimo artista, Simon Veyne, che era stato suo amico in gioventù. Il romanzo racconta le vite dei due uomini in questo intervallo di tempo. Il narratore non ha alcuna indulgenza nei confronti del suo vecchio amico che a suo parere è passato, senza soluzione di continuità dalla bohème sessantottina, carica di ideali e speranze al fascino del mecenatismo industriale, della "plutocrazia" avrebbe detto Morris. Ancora una volta a produrre questo eclatante risultato è la "singolarizzazione" di un oggetto comune. L'idea che aveva rivelato il genio di Veyne verso la fine degli anni '70, facendone una «sorte de Wharol du Vieux Continent»²² era la riproduzione, su tela di due metri per tre, dell'impronta digitale del proprio indice. E come Jed realizza la propria fortuna con "l'aiuto" della manager pubblicitaria di Michelin, così Simon trova un mecenate:

[...] ces empreintes s'étaient métamorphosées dans l'atmosphère euphorique de l'époque pour en devenir un signe distinctif, lorsqu'on les avait vues s'imprimer un peu partout dans les halles, les galeries et les magasins comme les indices d'un même plagiat dont personne étrangement ne prétendait être la victime. Et ce peu après la réception que le grand capitaine d'industrie et récent Mécène Justin Lenoir avait organisé en son honneur [...] lançant enfin la tendance à l'Autoportrait à la machine pour tous ceux qui envahirent un à un son atelier, séduits

²⁰ Houellebecq, *La carte et le territoire*, p.54.

²¹ H. Ling, *Repentirs*, Paris, Gallimard, 2011.

²² Ling, *Repentirs*, p. 190.

par l'amplification prodigieuse de leur index et devenus par contagion les commanditaires de leur propre signature : chanteurs, anciens ministres, journalistes, poètes, actrices, peintres, chefs cuisiniers, ex-taulards et autres célébrités venus chez lui brandir leur doigt le plus expressif, jaloux les uns des autres, rivalisant de couleurs électriques, de formats hors norme [...]»²³.

Il racconto, condotto nella forma di un lungo monologo interiore è impietoso, mai indulgente nei confronti delle posture e delle imposture assunte dall'artista nel corso della sua vita e la sua conclusione mi sembra un ottimo punto di partenza per tentare di trarre la mia:

[...] que pouvait donc [...] faire *le pauvre Simon Veyne*, pensai-je en prenant note des Berluti de daim qu'il croisait sur le pavement, comment pouvait-il accomplir une mission si approximative, incarner l'horizon amnésique de millions d'usagers dans mon genre, un tas d'historiens, d'étudiants, de publicitaires, de profs, de financier, de journalistes, de hauts fonctionnaires et de trafiquants de toute espèce qui confiaient les déchets de leur utopies les plus intimes à la garde de cette catégorie, les *artistes*, espérant peut-être qu'à force de brosse, d'astiquer et de faire reluire l'idée de création, ils en ressusciteraient bien quelque chose [...] ? C'était finalement à cette espèce d'*artiste contemporain* que je venais demander des comptes en idéalité, pauvre imbécile que j'étais [...]»²⁴.

Mi pare che dall'analisi del campione che ho scelto emerge chiaramente un modello di personaggio artista. Si tratta generalmente di un individuo doppio, nella cui vita, al successo economico e sociale si oppone un fallimento personale sul piano umano, un individuo per il quale la singolarità – che è essenzialmente ciò che ne fa un artista – si trasforma irreparabilmente in solitudine. Tanto che, ad esempio, «Jed Martin prit congé d'une vie à laquelle il n'avait jamais totalement adhéré»²⁵. La sua precarietà nasce dall'aver scambiato il valore con il prezzo e dal fatto che non è lui a governare la logica che determina il prezzo. C'è da chiedersi, avanza Alcalde «s'il reste une surface disponible pour l'artiste dans un monde de l'art qui semble se soumettre aux exigences *a priori* extérieures au monde de l'art»²⁶.

²³ Ling, *Repentirs*, p. 190

²⁴ Ling, *Repentirs*, p. 317. Corsivi dell'autrice.

²⁵ Houellebecq, *La carte et le territoire*, p. 426.

²⁶ Alcalde, *L'artiste opportuniste*, (cit. n. 4), p. 56.